UNIVERSITÉ PARIS IV - SORBONNE
ÉCOLE DOCTORALE III
LITTÉRATURES FRANÇAISE ET COMPARÉE

CENTRE INTERNATIONAL D’ÉTUDES FRANCOPHONES

CONSTRUCTION D’UN UNIVERS FABULEUX :
L’ECRIVAIN ET LE LECTEUR
DANS L’ŒUVRE D’AMADOU HAMPATE BA

FERNANDA MURAD MACHADO

POSITION DE THÈSE
POUR OBTENIR LE GRADE
DE DOCTEUR DE L’UNIVERSITÉ PARIS IV-SORBONNE
EN LITTÉRATURES FRANÇAISE ET COMPARÉE DU XXE SIÈCLE

PRÉSENTÉE ET SOUTENUE PUBLIQUEMENT LE 2 JUILLET 2010

DIRECTEUR DE THÈSE

MME BEÏDA CHIKHI

JURY

M. Jacques Chevrier, Université Paris-Sorbonne
Mme Beïda Chikhi, Université Paris-Sorbonne
Mme Priska Degras, Université Paul Cézanne, Aix-en-Provence
M. Romuald Fonkoua, université Marc Bloch, Strabourg
M. Pierre Médéhouegnon, Université Abomey Calavi, Cotonou

Au travers de ces écrits littéraires, Hampâté Bâ cherche à mettre en valeur la culture africaine. À l'instar d'autres écrivains de sa génération, son oeuvre révèle la volonté de contribuer à la construction d'un discours qui permette de réinsérer l'Afrique dans un cadre universel. Dans cet objectif, il choisit de réactualiser la tradition orale. Chercheur infatigable, il recueille tout au long de sa vie des histoires et des croyances qu'il écrit en français pour un public de culture occidentale. L'écrivain se heurte ainsi à une difficulté première : il n'y a pas de vision du monde ni de répertoire communs aux personnages, à l'instance narrative et au lecteur. Ce décalage de références pose des problèmes d'ordre esthétique à l'écrivain, qui cherche des stratégies pour représenter la réalité sociale à laquelle il se réfère, mais aussi pour la recréer de manière à interagir avec la réalité de son lecteur. Le rôle assumé par l'écrivain est ambigu. Fidèle transmetteur d'une part, Hampâté Bâ cherche d'autre part à séduire le lecteur en construisant un univers fabuleux. Il met en place différents niveaux de dialogue, à partir de la relecture de souvenirs, de traces du passé, de regards portés sur le monde, et déjoue le sens de ces derniers à la faveur des significations contextuelles recherchées. Le texte devient alors un lieu privilégié pour une réflexion sur la mémoire, l'histoire et le mythe ; plus largement, pour une réflexion sur le réel et la manière de le raconter.

* *
*

Dans les narrations d'Hampâté Bâ, où le réel est sans cesse imprégné de surnaturel – surnaturel que le lecteur est instamment invité à accepter – la notion de fable semble particulièrement adéquate à la pénétration des mécanismes produisant l'enchantement de la narration et à l'exploration des rapports mimétiques entre la création littéraire et la réalité sociale. Ces rapports ne se traduisent point par une copie identique ou un décalque du monde préexistant, mais plutôt par une fonction de reconnaissance, sur laquelle insistent Northrop Frye et Paul Ricoeur, construite dans l'oeuvre et éprouvée par le lecteur dans la réception de l'intrigue, de telle sorte qu'un effet est produit hors de la fiction.

La présente étude se base sur les manières plurielles dont la fable a été théorisée au long des siècles principalement par des auteurs occidentaux. Le choix de cette orientation pour l'analyse des oeuvres d'un écrivain africain pourrait être taxé de superficiel et tendancieux. Il faudrait néanmoins rappeler que nous ne prenons par pour objet des genres de la littérature orale tel qu'ils sont transmis traditionnellement, mais tel qu'ils sont racontés, à l'écrit, en français, par un auteur qui ne cesse d'évoquer le lecteur européen et occidental. Malgré son souci de fidélité envers le patrimoine traditionnel qu'il transmet, Hampâté Bâ cherche à le rendre accessible et convaincant. Il a ainsi recours à des procédés littéraires susceptibles d'être familiers à ce lecteur. Plusieurs de ces procédés employés pour actualiser les récits issus de la tradition africaine peuvent, à notre avis, être assimilés à la tradition narrative de la fable écrite. En prenant garde de ne pas anéantir les spécificités de la littérature orale conservées par Hampâté Bâ, nous avons donc examiné ses textes à partir des différentes acceptions de cette notion.

Le mot « fable » s'emploie dans la langue française, dès le milieu du XIIe siècle, comme un récit imaginaire, généralement symbolique, dans lequel l'imagination intervient pour une grande part. De cette acception découlent deux usages, définis en détails dans *Encyclopédie* de Diderot. La fable renvoie, tout d'abord, spécifiquement à une histoire illustrant une vérité morale. Dans ces récits – notamment les oeuvres d'Esope, le *Pañtantra* hindou, *Les Fables* de La Fontaine ou les histoires de la littérature orale amérindienne ou africaine – la vérité est présentée par paraboles et sous le déguisement allégorique d'une action. Comme la peinture des actions et des traits de caractère humains doit répondre à l'objectif d'instruire, les rapports entre les instances narrative et réceptive occupent une place centrale dans l'architecture de l'énonciation. La fable se présente comme une parole de vérité à portée universelle. Cette parole de vérité, séduisante et jouant sans cesse sur l'analogie, se transmet au travers d'une construction merveilleuse qui la rend d'autant plus crédible et vraisemblable. Cette utilisation du mot fable, en tant que récit symbolique et allégorique, se dédouble d'une nouvelle acception au début du XVIIe siècle. Dans les innombrables « dictionnaires de la fable » consacrés aux dieux, demi-dieux et héros du Panthéon

antique parus dans ce siècle et le suivant, ce terme désigne une légende relative aux origines des religions, de l'histoire des peuples ; plus spécifiquement la « Fable » est définie comme l'ensemble des récits ayant trait à l'Antiquité, relatant notamment les hauts faits de la mythologie.
Parallèlement à cette acception de la fable concernant un récit imaginaire, dès son apparition au XII[e] siècle, ce terme désigne également une allégation fausse ou un récit mensonger, et par extension, une invention ou encore l'imagination. Le substantif dérivé « affabulation » s'utilise ainsi à partir du XIX[e] siècle avec le sens d'une représentation imaginaire des faits, devenu archaïque, il est employé de nos jours surtout en psychologie. Dans cette discipline, l'affabulation et la confabulation font référence à des productions imaginaires de l'esprit exprimées par des propos ou des actes mal adaptés aux circonstances extérieures. Associée aux idées de mensonge et d'invention, la notion de fable permet donc de conceptualiser des mécanismes psychologiques et de mieux comprendre certains comportements sociaux.
Enfin, la fable peut se référer à l'ensemble des faits constituant le fond d'une oeuvre littéraire, c'est-à-dire, ce qui sert de matière à un récit. Cette acception est exploitée dans les études narratologiques de la deuxième moitié du XX[e] siècle, surtout à partir des travaux structuralistes sur le récit et la question de la « séquence narrative » dans les années 1960 et 1970. Tomachevski, notamment, définit la *fabula* comme l'ordre chronologique et causal des événements, indépendamment de la manière dont ils sont disposés et introduits dans l'oeuvre. Il l'oppose au sujet, qui est constitué par les mêmes événements, mais respecte l'ordre d'apparition dans l'oeuvre et la suite des informations. Cette opposition est éclairante en ce qui concerne le mouvement de compréhension effectué par le lecteur. À partir de la distinction entre *fabula* et sujet, Tomachevski aboutit en effet à une définition du texte comme un produit dont le sort interprétatif est pris en compte par son mécanisme génératif.
La prise en compte du sort interprétatif du texte est particulièrement visible dans l'écriture d'Hampâté Bâ. C'est pourquoi, dans notre étude de son oeuvre à partir du prisme de la fable dans sa pluralité d'acceptions, nous tentons de placer continuellement nos observations dans la perspective des stratégies déployées par l'écrivain en vue d'une coopération textuelle telle qu'il a lui-même imaginée. Le rapprochement des différents genres et domaines auxquels se consacre l'auteur s'est avéré ainsi nécessaire. Tout d'abord, parce que la plupart des critiques qui se sont penchés sur Hampâté Bâ ont évité de le faire, mais aussi, et surtout, parce qu'il paraît indispensable, dans le cadre d'une étude approfondie sur la construction de l'univers fictionnel à travers les modalités de la mise en intrigue, d'observer de quelle manière l'écrivain reprend, adapte ou transforme les techniques d'écriture. D'autant plus, qu'à l'exception de ses Mémoires pour lesquelles sa part de création est indéniable, il a toujours refusé le statut de créateur, préférant celui de transcripteur ou de transmetteur. Malgré le refus catégorique et répété de son auctorialité, il suffit de rapprocher les textes d'Hampâté Bâ pour que les marques d'un style très personnel se dévoilent.
Notre premier chapitre est centré sur les représentations littéraires du rapport à l'altérité dans les récits de l'auteur. Par le biais de la dynamique énonciative, Hampâté Bâ relance divers textes, paroles et regards portés sur la réalité et déjoue leur sens à la faveur de la signification contextuelle et du programme esthétique recherchés. Plusieurs niveaux de dialogue sont ainsi construits : l'écrivain articule discours et langues distincts, crée des rapports entre les images diverses de l'écrivain-narrateur et de l'instance réceptrice, et produit des ouvertures à d'autres récits et à sa propre vie au moyen des notes de bas de page.
Afin d'analyser ces aspects, nous nous sommes appuyés sur les réflexions de Mikhaïl Bakhtine et particulièrement sur la notion de dialogisme, définie comme principe constitutif de l'énoncé et mode de fonctionnement réel du langage. En prenant en compte le social et l'individuel, Bakhtine examine d'un point de vue dialogique les grandes polémiques philosophiques, politiques, esthétiques, pédagogiques, mais aussi les phénomènes du parler quotidien. Il parvient donc à une ouverture sur le monde. Cette perspective est particulièrement intéressante pour l'étude des oeuvres d'Hampâté Bâ. En effet, l'observation du dialogue entre les textes dans un sens large – l'ensemble social étant considéré comme un ensemble textuel – permet explorer non seulement la

présence de la littérature orale dans les récits, mais aussi la construction des personnages issus des sociétés traditionnelles à partir de leur pratique individuelle du langage.
Ces réflexions au sujet de la relation dialogique à la parole d'autrui dans l'objet, nous ont conduit à nous pencher sur la relation à la parole d'autrui dans la réponse anticipée de l'interlocuteur. Dans la structure des oeuvres d'Hampâté Bâ, l'empreinte de la littérature orale se trouve fortement tracée dans le fonctionnement de l'énonciation. Un aspect important de l'héritage oral est celui des rapports privilégiés qui lient le conteur populaire et son auditeur : la parole artistique traditionnelle mêle étroitement le public à la performance. Face à un texte écrit les jeux coopératifs se font plus aventureux. Le sujet de l'énonciation, son origine, ses intentions se trouvent plus ou moins voilés derrière les différents niveaux textuels, et l'écrivain ne connaît pas d'avance les lecteurs qui recevront son texte. Chez Hampâté Bâ un des éléments essentiels pour instaurer la continuité de ces rapports étroits caractérisant la littérature orale est justement la construction imaginaire d'un dialogue entre écrivain et lecteur.
Ces questionnements au sujet de la présence du lecteur dans le récit littéraire sont au centre de la réflexion d'auteurs comme Wolfgang Iser et Hans Robert Jauss. D'après celui-ci, l'oeuvre se présente avant tout un procès, comme une forme en attente d'une actualisation qui est mobilisatrice de l'expérience du monde du lecteur. Il propose ainsi la notion d'« horizon d'attente » – très proche de celle de « répertoire », utilisée par Iser. Il s'agit de l'ensemble de normes sociales, historiques, culturelles apportées par le lecteur comme bagage nécessaire à sa lecture, mais aussi de règles du jeu qu'il est censé reconnaître, car il les a déjà rencontrées au cours de ses lectures précédentes. La lecture n'est donc jamais innocente, car le lecteur vient au texte avec ses propres modèles et valeurs, modifiés par l'expérience de la lecture.
Une autre notion ayant contribué à notre étude, est celle de « lecteur modèle ». Selon les typologies formulées par Umberto Eco, il s'agit du lecteur capable de coopérer à l'actualisation du texte. À la différence de la réponse publique au texte, à laquelle s'attache Jauss, le « lecteur modèle » de Eco se distingue rigoureusement du lecteur réel. Prévoir celui-ci ne consiste pas seulement à espérer qu'il existe, mais à agir dans le texte de façon à le construire. Dans le cas d'Hampâté Bâ le choix du lecteur, qu'il nomme « européen », « occidental » ou « cartésien », se fait avec une sagacité sociologique. Il distribue tout au long de ces textes des repères et des explications jugées nécessaires à son lecteur et s'applique à utiliser des termes et des expressions que celui-ci puisse comprendre. Il se place de cette manière au coeur du débat qui rassemble de nombreux écrivains de sa génération, de l'Afrique et de la diaspora. Lors du Premier Congrès des Écrivains et Artistes Noirs, en 1956, est mise en avant l'idée de la littérature comme le lieu où l'écrivain peut réfléchir à sa propre culture, mais aussi la présenter au monde occidental, la diffuser, la défendre.
Le dernier niveau de dialogue abordé dans notre étude se fait marginalement. En nous référant à Gérard Genette et à son analyse du « péritexte », nous avons cherché à mettre en avant comment l'auteur profite du support écrit pour mettre en rapport son récit et les notes, complexifiant ainsi la construction des séquences narratives. Le dialogue, créé entre les segments du texte et ses marges, est découvert par le lecteur au fur et à mesure de sa lecture. Cette découverte dépend néanmoins du choix fait par celui-ci, car les notes peuvent être de lecture facultative et sont, par conséquent, à l'origine de différentes possibilités d'actualisations de la *fabula*.
L'assimilation de l'écriture à un processus dynamique se révèle également dans l'approche des mécanismes psychologiques de remémoration que fait Hampâté Bâ. Nous consacrons donc notre deuxième chapitre au retour du passé dans les narrations. Défenseur acharné de la sauvegarde de la mémoire, l'auteur bâtit ses écrits en collant des fragments hétéroclites de souvenirs personnels et collectifs. Le travail de collecte et de relecture des traces du passé s'accompagne d'une réflexion constante sur les processus mémoriels et, particulièrement, sur leurs fonctions dans les sociétés traditionnelles africaines. Si Hampâté Bâ s'efforce d'organiser un matériau qui est à l'origine analogique, il laisse parfois visible la structure fragmentaire à la base de son travail. Dans ce jeu de construction et de déconstruction de l'écriture, les limites entre le souvenir et la confabulation ne sont pas toujours très claires. Cet aspect est d'autant plus essentiel dans le contexte où il écrit. Dans un siècle marqué par l'intensification du colonialisme, puis l'avènement des indépendances,

l'affirmation de l'identité des peuples africains passe inévitablement par une réappropriation du passé et de l'histoire.

Dans le but de mettre en lumière les représentations des mécanismes de la mémoire et de l'oubli chez Hampâté Bâ, nous avons eu recours spécialement à Paul Ricoeur. La réflexion de celui-ci est d'un intérêt tout particulier pour notre étude en raison de la tentative de distinguer mémoire et imagination, à contre-courant de beaucoup d'études philosophiques. Au regard de textes de Platon, Aristote, Bergson et Husserl, Ricoeur prend pour socle de sa réflexion la divergence entre deux intentionnalités : d'une part, celle de l'imagination, tournée vers la fiction, le fantastique, l'irréel, le possible ; d'autre part, celle de la mémoire, dirigée vers la réalité antérieure. L'opération de différenciation se complique considérablement, lorsque l'auteur se confronte à l'aporie déjà rentrée dans le langage ordinaire selon laquelle la représentation du passé paraît être celle d'une image. Une caractéristique marquante de l'écriture d'Hampâté Bâ est justement la juxtaposition constante du souvenir en tant qu'image et de la présentation plus directe et objective de ce qui est remémoré. Elle permet à l'écrivain d'explorer les possibilités littéraires de l'image-souvenir pour dépeindre le passé, sans renoncer pour autant à la véridicité et à la crédibilité, puisqu'il explique le cheminement depuis le souvenir premier.

Les relations entre mémoire et imagination s'avèrent fondamentales pour réfléchir à la manière dont l'histoire est transmise dans les sociétés orales. En partant de l'exemple emblématique de Hegel, nous avons ainsi tenté de montrer comment certains arguments au sujet de l'Afrique anhistorique reviennent dans les écrits de nombreux historiens jusqu'à la deuxième moitié du XXe siècle. Ce parcours nous conduit vers le discours de quelques figures de proue de l'histoire africaine écrite, notamment Joseph Ki-Zerbo et Cheikh Anta Diop, qui s'engagent dans la reconstitution critique du passé du continent. Cet engagement transparaît de manière problématique dans l'oeuvre de plusieurs écrivains francophones. Bien qu'Hampâté Bâ, comme Mamadou Dia ou Dim Delobson, invoque le traditionalisme en tant que source efficiente de régénération culturelle, il est astreint dans une certaine mesure à se penser en relation avec un corpus occidental et à affronter un flot d'images et de notions développées au sein du cadre discursif élaboré par les Européens.

dirigée vers la réalité antérieure. L'opération de différenciation se complique considérablement, lorsque l'auteur se confronte à l'aporie déjà rentrée dans le langage ordinaire selon laquelle la représentation du passé paraît être celle d'une image. Une caractéristique marquante de l'écriture d'Hampâté Bâ est justement la juxtaposition constante du souvenir en tant qu'image et de la présentation plus directe et objective de ce qui est remémoré. Elle permet à l'écrivain d'explorer les possibilités littéraires de l'image-souvenir pour dépeindre le passé, sans renoncer pour autant à la véridicité et à la crédibilité, puisqu'il explique le cheminement depuis le souvenir premier.

Les relations entre mémoire et imagination s'avèrent fondamentales pour réfléchir à la manière dont l'histoire est transmise dans les sociétés orales. En partant de l'exemple emblématique de Hegel, nous avons ainsi tenté de montrer comment certains arguments au sujet de l'Afrique anhistorique reviennent dans les écrits de nombreux historiens jusqu'à la deuxième moitié du XXe siècle. Ce parcours nous conduit vers le discours de quelques figures de proue de l'histoire africaine écrite, notamment Joseph Ki-Zerbo et Cheikh Anta Diop, qui s'engagent dans la reconstitution critique du passé du continent. Cet engagement transparaît de manière problématique dans l'oeuvre de plusieurs écrivains francophones. Bien qu'Hampâté Bâ, comme Mamadou Dia ou Dim Delobson, invoque le traditionalisme en tant que source efficiente de régénération culturelle, il est astreint dans une certaine mesure à se penser en relation avec un corpus occidental et à affronter un flot d'images et de notions développées au sein du cadre discursif élaboré par les Européens.

Les questionnements sur la mémoire, l'histoire et la manière de raconter le passé africain, sont indissociables de ceux portant sur le mythe et le temps. Ces deux notions, qui ont une place de choix dans toutes les oeuvres d'Hampâté Bâ, sont abordées dans notre dernier chapitre, à partir de l'opposition entre la religiosité déclarée de l'écrivain et le scepticisme imputé à son lecteur. Hampâté Bâ présente la fable, dans son sens mythique, comme un mode d'emploi pour lire le monde en retraçant une continuité entre passé, présent et futur. Oscillant entre didactique et ésotérisme, l'écrivain exploite la dimension historique des mythes et la présence des croyances dans la vie quotidienne.

Sur certains points, la réflexion de l'auteur sur les convergences entre la pensée mythique et la pensée scientifique rejoignent celle de Claude Lévi-Strauss. C'est le cas spécialement de l'idée selon laquelle la pensée mythologique, en s'appuyant des images puisées dans l'expérience, joue le rôle de pensée conceptuelle. Les deux auteurs s'accordent en outre dans leur rejet d'un divorce entre la mythologie et la science. Selon Lévi-Strauss, la science est apte à expliquer sa propre validité, mais aussi, dans une certaine mesure, ce qui est valide dans la pensée mythologique.

La discrimination que fait Hampâté Bâ entre *jantol* et le *taalol* est absolument indispensable pour comprendre le rôle social du mythe et son mode de transmission dans les sociétés orales. Cette discrimination correspond à celle établie par Mircea Eliade entre les « histoires vraies » renvoyant au surnaturel, et les « histoires fausses », dont le contenu est profane. Eliade souligne que pareillement à l'homme moderne qui considère son présent au regard des événements historiques qui l'ont précédé, l'homme des sociétés « primitives » pense qu'il est tel qu'il est en raison d'une série d'événements mythiques qui ont eu lieu avant lui. Si dans toutes les peintures de la réalité faites par Hampâté Bâ, une parcelle énigmatique et obscure peut être entrevue, c'est parce que la vision qu'il a lui-même du monde – vision qu'il puise dans la tradition dont il se fait le porte-parole – est profondément religieuse. Il met en scène dans ses récits des personnages qui, en racontant ou remémorant rituellement les mythes, réintègrent le temps fabuleux des commencements et deviennent en quelque sorte contemporains des événements évoqués. De cette manière, se crée une structure mythique permanente qui se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur.

C'est à partir de cette structure temporelle qu'Hampâté Bâ conçoit la littérature. Mode d'expression esthétique, elle permet de conserver et de transmettre des informations précises appartenant à des domaines très variés. Le recours aux images, loin de détourner la signification profonde des enseignements conservés, les rend davantage accessibles. C'est justement leur insertion à l'intérieur d'un univers fabuleux qui les rend plus aisément réinterprétables par le

lecteur au regard de son contexte social de référence. Hampâté Bâ considère non seulement la transmission de connaissances sur la tradition et le passé comme une possibilité, mais comme un devoir de l'écrivain africain. Bien qu'abordé de manières distinctes, ce projet de renouer avec la culture ancestrale pour se définir au présent est explicite dans les écrits de nombreux auteurs : aussi bien chez Birago Diop ou Bernard Dadié, qui s'appliquent à fixer à l'écrit une parole originelle qui puisse témoigner de l'authenticité culturelle de leur société, que dans la littérature de réappropriation de la négritude. Cette vision ne fait pas cependant l'unanimité. Au tournant des années 1960, du cinéma de Sembène Ousmane à la littérature d'Olympe Bhêli-Quenum ou Calixthe Beyala, l'exaltation du passé et du retour aux sources défendues par les mouvements panafricanismes est de plus en plus mise en cause. Au rejet d'une tradition considérée comme idéalisée, s'ajoute le désir des écrivains africains de se définir désormais simplement comme « écrivains. ».

* *
*

Bien que certaines problématiques centrales pour Hampâté Bâ, comme l'opposition entre Occident cartésien et Afrique traditionnelle, aient perdu progressivement leur place dans les débats autour de la littérature africaine, les créations littéraires auxquelles il a eu recours pour les exprimer n'ont point perdu de leur intérêt. Le souci pédagogique de transmettre le patrimoine culturel à ceux qui le méconnaissent conduit l'écrivain à chercher les formes les plus appropriées non seulement pour représenter l'univers auquel il se réfère, mais pour le recréer de manière à séduire son lecteur. Celui qui se présente toujours comme porte-parole de la tradition tente en réalité de guider la lecture et, par conséquent, de s'imposer comme auteur. L'utopie d'Hampâté Bâ d'un contrôle du sort interprétatif de ses écrits est, certes, vouée dès le départ à l'échec, puisque son « lecteur modèle » ne peut bien évidemment pas embrasser toutes les futures lectures possibles. Mais la construction et expression de cette utopie constituent justement une des principales richesses de ses narrations, car elles permettent de réfléchir dans une perspective plus large au rapport de l'écrivain face à son oeuvre.

Pour permettre au lecteur de pénétrer plus aisément ses récits, Hampâté Bâ s'appuie sur différentes techniques de persuasion, d'interactivité, de crédibilité ; autant d'artifices qui confèrent aux narrations une impression de spontanéité et une apparente simplicité. Si ces techniques ont souvent été analysées comme des transpositions du mode de transmission oral, nous avons tenté de souligner le fait que cette spontanéité est, elle aussi, un élément fictif travaillé par l'écrivain. En effet, tout en se plaçant dans la lignée directe de la tradition orale, celui-ci explore en profondeur les possibilités de « l'objet livre » pour mettre en place les effets désirés. Il se ressource constamment dans la tradition écrite de la fable, exploitant

ainsi le lien entre la réflexion scientifique le déguisement allégorique et mythique sous lequel se présentent des connaissances précises.
Alors qu'Hampâté Bâ cherche souvent à convaincre son lecteur du contraire, la transmission de savoirs ne se fait absolument pas de manière objective dans ses oeuvres. C'est pourquoi, malgré tout leur fond documentaire, celles-ci sont des productions littéraires à part entière. De fait, l'intention manifeste d'Hampâté Bâ est avant tout de faire participer le lecteur à la vision des choses qu'il présente ; c'est en cela qu'il n'a pas une position neutre. Si dans son travail de récolte et d'étude des traditions orales, il est d'une rigueur irréprochable, il nous semble qu'on l'a, à tort, trop souvent comparé à un ethnologue ou à un anthropologue. Il s'agit d'une comparaison qui minimise un des aspects les plus intéressants de son écriture, à savoir : son pouvoir incantatoire.
Le jeu produisant l'enchantement du récit consiste en un inversement des rôles. Dans ses récits, l'auteur joue donc le premier, puisqu'il a recours à des constructions dialogiques pour se mettre à la place du lecteur occidental et essayer de regarder son propre récit à partir des yeux d'un étranger. Par le truchement de ce jeu, le lecteur est donc invité à regarder son propre monde à partir du point de vue du récit : Afrique que raconte l'écrivain n'est plus l'espace en marge mais celui du référent central. Grâce à ce dépaysement, le lecteur est conduit à poser des questions à propos des hommes et des choses. Hampâté Bâ cherche à montrer en particulier que l'histoire telle que les Européens contemporains la conçoivent est un produit culturel de leur civilisation et que les civilisations africaines peuvent ne pas y correspondre tout en ayant une conscience historique spécifique, conservée au moyen des mythes. À l'encontre de l'Afrique mythifiée, il présente la manière dont les sociétés africaines revivent leur passé sacré et, à partir de celle-ci, leur attitude vis-à-vis de l'histoire. L'oeuvre littéraire devient donc un espace pour la rencontre et l'échange entre cultures, et pour une réflexion sur la manière de raconter la réalité. En assumant ce rôle de « passeur de cultures », Hampâté Bâ, s'il est un homme de science, est aussi un fabuliste sachant manier subtilement le pouvoir envoûtant des mots.